

Joan Carles Romaguera

ELEGIA A ALVIN STRAIGHT

Amb la història real d'Alvin Straight, heroi septuagenari, obstinat i amb una salut deficient, que decideix emprendre un viatge de centenars de quilòmetres per anar a visitar el seu germà, el qual acaba de tenir un infart i amb qui no es tracta

raó de ser. La renovació del director de *Wild at heart* (*Corazon Salvaje*), emperò, no afecta tant a la seva estètica, a la seva manera d'elaborar un món personal, sinó que afecta a la tonalitat, al ritme, a la mirada.

Si *Lost Highway* (*Carretera perduda*) era una road-movie a través de la ment d'un personatge que patia una *fuga psicogènica* (tal i com ho anomena el propi Lynch) i implicava, en con-

l'interior de ments pertorbades i a exposar malalties naturals humanes que desconcerten al més previngut. Però es cauria en un greu error si pensam que Lynch ha canviat de manera radical, perquè en la seva darrera pel·lícula també es troba certa estètica *bizarra* que ha anat marcant el que són els trets fonamentals de la seva obra. No resulta estrany pensar, per exemple, que els dos bessons mecà-



des de fa deu anys, el director David Lynch proposa un canvi de registre en les seves formes narratives, allunyant-se de l'estructura caòtica i del l'estranyesa de certes situacions, gairebé surrealistes, i ens demostra que el seu talent va més enllà de la creació d'un univers que gràcies a l'ús, com a coartada, dels recursos estilístics i narratius del gènere fantàstic té la seva

seqüència, a l'espectador en un viatge paranoic, inquietant i sense retorn, ara amb *The Straight Story* (*Una història verdadera*), també una pel·lícula que segueix un trajecte per carretera, en aquest cas el que va d'Iowa a Wisconsin, l'espectador pot respirar serenitat, calma i contemplar els camps de blat. Hi ha, doncs, una renúncia a recrear-se en mons onírics, a gratar dins

o la senyora que cada dia atropella un cérvol podrien ser personatges traslladats de *Twin Peaks*. La diferència escau en el fet que a Lynch li interessa aproximar-se a uns personatges més comuns i les ferides dels quals atenen a sentiments més humans, la qual cosa ens els fa més pròxims.

A lloms de la seva talladora de gespa, únic vehicle que pot conduir, Al-

L'espectador necessita, per tant, entrar en el joc de referències per poder desxifrar el sentit complet del film, per poder assolir en tota la seva magnitud les intel·ligents propostes de Joel i Ethan Coen...

vin inicia un llarg i parsimoniós trajecte que el portarà a retrobar-se amb el seu germà i en definitiva amb el seu passat, amb el que ha estat la seva vida. Després d'un magnífic pròleg en què amb un respectuós i entranyable sentit de l'humor se'ns descriuen els preparatius del viatge, podrem assistir a una de les més extraordinàries epopeies que el cinema contemporani ens ha ofert, a una peregrinació plena d'emocions, que el director exposa amb mirada contemplativa i absent de qualsevol manipulació sentimentalista.

The Straight Story és un exemple de precisió en la posada en escena com ho demostra l'adequat ús de l'el·lipsi entre les escenes i que aporta un ritme pausat però constant, com es comprova en la perfecta relació entre el que veiem i el fora de camp o, com sempre en Lynch, en la magistral utilització del so amb sentit dramàtic. Una posada en escena transparent i depurada que il·lustra a la perfecció aquesta història d'un intent de reconciliació fraternal, de recapitulació sobre les experiències de la vida. David Lynch, experimentador audaç i sorprenent, sembla ara invocar a la figura de John Ford per oferir-nos un viatge crepuscular, ple de lirisme i sincera emoció, depurat i impregnat de veritats i sentiments humans moltes vegades impossibles d'expressar, menys per cineastes de talent il·limitat.

HOMER I PRESTON STURGES ES TROBEN AMB ELS COEN

Quan un veu una pel·lícula dels germans Coen sempre té la sensació que es troba davant un artefacte, alhora endimoniat i lúdic, inventat pels més vius de la classe, sabedors d'una espècie de fórmula que els permet sorprendre l'espectador amb les seves noves propostes. El punt de partida de cada una de les seves pel·lícules és un complex mecanisme de reciclatge dels elements més heterogenis i dissemblants i contemplat des d'una perspectiva irònica i distància-

da. L'espectador necessita, per tant, entrar en el joc de referències per poder desxifrar el sentit complet del film, per poder assolir en tota la seva magnitud les intel·ligents propostes de Joel i Ethan Coen. Per exemple, a la seva anterior pel·lícula, *El gran Lebowski*, es tractava d'elaborar un còctel que, als anys noranta, seguís l'itinerari d'un relat policíac de Raymond Chandler, interferit, en una nova demostració de digressió narrativa, pel musical de Busby Berkeley, i pel qual pul·lulaven personatges o bé ancorats a l'època hippy o bé sotmesos a una caricaturesca filosofia nihilista. Tot junt esdevenia un anacronisme surrealista idoni per reben-tar-se de riure.

O Brother, Where art Thou? és una continuació d'aquest mecanisme de reciclatge de precedents cinematogràfic i literaris al intentar reunir en

una mateixa història La Odissea d'Homer i *Los viajes de Sullivan* del director Preston Sturges (a la qual el títol de la pel·lícula al·ludeix explícitament). I també suposa un avanç en la seva personal i atípica revisió dels gèneres cinematogràfics, portada a terme a totes les pel·lícules anteriors com en el cas de *Miller's crossing* (*Muerte entre las flores*) on hi havia una revisió formal en clau manierista del cinema de gàngsters. En el cas de la seva darrera pel·lícula, els Coen realitzen una revisió paròdica del drama carcelari típic dels anys trenta. *O Brother, Where art Thou?*, a més, omple un espai cronològic, la dècada depressiva dels trenta, al qual no havien traslladat cap de les seves ficcions, així com abans havien realitzat altres visites historiogràfiques, com per exemple al esplendorós Hollywood dels quaranta (*Barton*



La seva darrera pel·lícula, Dancer in the dark (Bailar en la oscuridad), tampoc es podia sotmetre a convencionalismes ni plegar-se cap a postures acomodades, sinó que tractaria de superar les restriccions imposades pel Dogma 95...

Fink) o al desil·lusionat i dubitatiu final de segle XX (*The Big Lebowski*).

En aquest nou i excèntric joc intertextual tenim a Ulysses Everett McGill, un genial George Clooney que paròdia la figura de Clark Gable, qui recorre el profund sud del Mississipí per recuperar a la seva particular Penèlope i que amb la companyia de dos presos més (Pete i Delmar) anirà topant-se amb un ciclop evangelista, un profeta cec, el personatge (que històricament va existir) del delinqüent i assassí "Babyface" Nelson, organitzacions del Ku-Klux-Klan i un trio de sirenes que sotmetran als nostres presidiaris als seus irresistibles encants, abans de trobar la seva redempció com a cantants de *blue grass*. El conjunt, al qual cal afegir la música dels espirituals negres, esdevé una delirant mescla de referències perfectament engalzades i instal·lades dins

una estructura narrativa que segueix l'esquema d'una road-movie zigzaguejant, puntejada per moments musicals i que ha abandonat l'epopeia per la comèdia. Tota aquesta acumulació d'elements dona un artificiós producte lúdic i genial que demostra el talent dels germans Coen per elaborar una obra personal i original que fon l'homenatge, la sàtira mordaç i la revisió irònica.

LA TRAGÈDIA MUSICAL DE SELMA

Una nova pel·lícula de Lars Von Trier no pot evitar mai la polèmica ni la controvèrsia. Per alguns, als quals més m'aproximo, serà una demostració més del seu genial talent i per altres resultarà ser el darrer símptoma

d'una desmesurada egolatria, perpetradora d'atemptats cinematogràfics que irriten a més d'un. El director danès ha esdevingut una figura discutida, provocadora de debats i disputes dialèctiques, degut al fet que la seva actitud no pot evitar la indiferència i al fet que sempre, abans ja de proclamacions dogmàtiques, ha demostrat una clara voluntat experimentadora, destinada a rebutjar els convencionalismes provocats per encarrats principis del cinema clàssics, mancats de la seva essència.

A *Europa*, per exemple, sota la influència de Lang i Welles o les referències a Vigo i Hitchcock, l'espectador es trobava amb un efecte hipnotitzador provocat per un formalisme fascinant, fonamentat amb el joc de transparències, la superposició d'imatges i una penetrant veu en off, per tal de crear una representació de la desolació i la tristesa. El seu inconformisme anava més enllà amb *Idioterne* (*Los idiotas*), posada en pràctica del manifest Dogma 95, al voltant del qual es conjuraven Von Trier, al capdavant, i una sèrie de cineastes danesos amb la intenció de denunciar la malaltissa salut del cinema actual i proposar un alliberament creatiu que recuperava el ressò de la nouvelle vague. Llavors, el cinema, per una banda, es democratitzava i es feia assequible a tothom, per una altra, sota les estrictes normes d'austeritat, anava a la recerca de la seva essència més primigènia desproveïda d'artefactes. La pel·lícula va provocar les ires d'alguns, tal vegada els més incrèduls, que acusaren Von Trier d'enganyador i de cercar un fals anonim que enaltís més la seva figura, i va augmentar l'admiració d'altres que acceptaven la necessitat del fenomen cinematogràfic per la seva estètica i la seva moral convulsionadores.

La seva darrera pel·lícula, *Dancer in the dark* (*Bailar en la oscuridad*), tampoc es podia sotmetre a convencionalismes ni plegar-se cap a postures acomodades, sinó que tractaria de superar les restriccions imposades pel Dogma 95, traint parcialment els seus anteriors plantejaments, a través de la trista història de Selma, una emigrant txeca que tre-



A partir de l'enrenou reiteratiu de les màquines de la fabrica on treballa o d'una locomotora s'elabora la base rítmica de la composició musical, a partir de la qual l'escena es transforma en un festival sonor electrònic, que funciona com a dolorós contrapunt...

balla en una fàbrica d'Estats Units per poder pagar l'operació que permeti al seu fill superar una malaltia hereditària que a ella l'està deixant cega progressivament. Tenim de nou la creació per part de Von Trier d'un personatge afí a Bess (*Breaking the waves*) i Karen (*Idioterne*), innocents i humils, que tractaran d'enfrontar-se al món ja sigui a través de la prostitució com activitat purificadora (Bess), de la recerca del *idiota interior* (Karen) o de la participació en el gènere musical, i que es veuen abocades a la tragèdia a través del sacrifici.

La pel·lícula és el resultat de la brutal topada entre el director i la cantant Bjork, ambdós caracteritzats per ser autors personals dintre dels seus mitjans artístics. De la creativitat d'un cineasta maniàtic, perfeccionista i messiànic i del talent d'una cantant, ficada ocasionalment a actriu, la veu de la qual pot arribar a encongir el cor, sorgeix aquest atrevit intent de fondre el musical i la tragèdia, dos gèneres que conviuen pel fet que la protagonista utilitza els números musicals, no com a forma d'evadir-se sinó més be de reelaborar un món que per a ella es presenta de color negre. Però *Dancer in the dark* no és un musical que segueix les normes gramaticals i dramàtiques d'aquest gènere, sinó que suposa una visió renovada.

Així doncs, Von Trier refusa una planificació fonamentada en l'ús de panoràmiques o de tràvelings que segueixen els moviments dels actors i es decideix per elaborar la coreografia a partir del treball de muntatge posterior que ha fet de les imatges captades per cent càmeres digitals, fet, aquest que posa de manifest, altra vegada, el caràcter demiúrgic del director, com ho demostraven, també, els interludis musicals de *Breaking the waves*, que el mateix Von Trier definia com *el punt de vista diví*. A més, les alliberadores escapades musicals de Selma no estan orquestrada per les habituals simfonies, sinó que tenen com a punt de partida els renous quotidians que l'envolten. A partir de l'enrenou reiteratiu de les màquines de la fabrica on treballa o d'una locomotora s'elabora la base rítmica de la composició musical, a partir de la

qual l'escena es transforma en un festival sonor electrònic, que funciona com a dolorós contrapunt. Efectivament, i aquí la renovació dramàtica del film, els números musicals són una ordenació virtual (aquestes només es produeixen en la imaginació de Selma) que la protagonista fa del món exterior; una ordenació que es dona en els moments més intensos i tràgics i durant els quals s'introdueix la coreografia i la música, reflectint d'aquesta manera la lluita interior que manté Selma per suportar la tragèdia del seu destí.

Dancer in the dark tanca de forma magistral l'anomenada trilogia *Cor d'or*, juntament amb *Breaking the waves* i *Idioterne*, i demostra la seva capacitat per elaborar obres d'una intensitat desbordant, gairebé insuportable, que cerca el sorgiment espontani de l'emoció, a través d'una incisiva càmera en mà (tret estilístic discutit) i que tracta de penetrar en l'ànima dels personatges per revelar-nos els sentiments més profunds.

FANTASMES DEL PASSAT

L'obra com a director d'Ingmar Bergman a n s e m - preva es- tar vinculada molt estretament a les circumstàncies de la seva vida fins arribar al punt en què ficció i realitat autobiogràfica s'interferien, s'alimentaven mútuament, desencadenant un perillós joc en què la dissociació entre ambdues no era possible. Altres cineastes van entrar en aquesta dinàmica, com Jean Eustache qui, després de discutir amb la seva parella, baixava al bar de davall casa seva per escriure el que havia succeït o, com actualment Woody Allen, admirador incondicional del cineasta suec, qui per exemple a *Mari-dos i mujeres* revelava alguns aspectes de la seva vida íntima amb Mia Fa-

row. Bergman, retirat de la direcció cinematogràfica, ha continuat aportant el seu art i la seva vida al cinema, realitzant guions com per exemple el de *Trolösa* (*Infidel*) quarta pel·lícula dirigida per Liv Ullmann, a qui el director de *Fanny i Alexander* sembla haver concedit el testimoni, després que aquesta hagi assolit el seu magisteri.

En la gènere-

si del projecte, podem comprovar quin és el grau d'implicació que hi ha entre l'obra i la vida de Bergman. El director va començar a escriure una història a la seva casa de Faro, on viu retirat i allunyat del mundanal enrenou d'avui dia, però la va abandonar davant la falta d'inspiració. Aquesta va aparèixer de nou sota la figura de l'esplèndida Lena Endre per a qui el director va decidir escriure el paper



Tot plegat fa que Trolösa sigui una obra mestra aclaparadora que provoca unes ferides que ens recorden la miserable naturalesa de l'home i la fragilitat que la sustenta...

principal. Llavors, Bergman va escriure una història que s'iniciava amb un vell escriptor, interpretat admirablement per Erland Josephson, anomenat, com no, Bergman (encara que l'autor de *Persona*

també, és un fet de la vida íntima del propi Ingmar Bergman, qui va mantenir una relació adúltera amb l'esposa d'un dels seus millors amics. Així doncs, tenim la història d'un triangle amorós, protagonitzat per un vell escriptor anomenat Bergman, que manté una relació amb l'actriu Marianne Vogler, esposa del seu millor amic Markus, reputat director d'orquestra, i que desencadenarà una ruptura matrimonial, un dolorós divorci, i una nova ruptura sentimental. No em negaran que la cosa resulta suggerent i enigmàtica.

Trolösa és, en principi, una espècie de teràpia psicoanalítica compartida entre Ullmann i Bergman, els quals temps enrere van mantenir una relació sentimental que tal vegada també es projecti sobre aquesta pel·lícula; també pot resultar un exorcisme que acabi per cauteritzar les ferides que durant el passat no s'han tan- cat o sigui una peregrinació penitent que alliberi les culpes. De tot un poc, segurament, hi ha en les causes que motivaren la redacció d'aquesta història, una penetrant i precisa descripció dramàtica sobre un traumàtic procés d'ensorrament d'unes relacions esqueixades pel dolor, la rancor i la gelosia.

La pel·lícula és un exemple de construcció narrativa, gràcies a la magnífica alternança entre les escenes del monòleg —quin gran encert fer que aquest resulti ser un diàleg entre Bergman i Marianne— i les escenes que suposen una dramatització

del que està comentant els dos protagonistes. La distribució entre unes i altres és perfecta i en cap moment provoquen una ensopegada del relat, sinó, tot el contrari, ja que són precises, tenen la durada adequada i aporten la informació necessària tant pel que respecta a personatges com per a la progressiva força dramàtica del film. Aquesta força en cap moment es manipula ni tampoc es fa desbordant, sinó que inquieta, incomoda l'espectador que intueix com, davant la netedat visual i la freda (justa i necessària) mirada distanciada d'Ullmann, hi ha un latent turment de sentiments que van de la placidesa del principi fins a la ira. La directora encerta al plantejar una posada en escena sòbria i concisa, que es fonamenta en plànols estàtics, rebutjant una manipulació efectista sinó confiant en que l'essència del drama es reveli per si mateix, i demostra una gran destresa quan enllaça perfectament, a través del muntatge, el dins i el fora de camp. Tot plegat fa que *Trolösa* sigui una obra mestra aclaparadora que provoca unes ferides que ens recorden la miserable naturalesa de l'home i la fragilitat que la sustenta.

EL GUST ÉS NOSTRE

Després d'haver aconseguit tres Cèsar com a guionista i un com actriu, Agnès Jaoui, demostrant la seva polifacètica capacitat i que la seva trajectòria la pot convertir en una figura cabdal dins el panorama actual del cinema francès i europeu, va decidir passar-se a la direcció amb *Le goût des autres* (*Para todos los gustos*) traslladant a la pantalla una història escrita, com la resta dels seus guions, per ella mateixa i Jean Pierre Bacri, el seu company sentimental i professional —el propi Alain Resnais, pel qual van escriure *On connaît la chanson*, els anomena Els Jacri, com a prova òbvia de la seva estreta i ben entesa col·laboració—. Jaoui, a més, va aconseguir l'èxit de crítica i públic i va continuar col·leccionant premis, ja que la pel·lícula fou guardonada al Festival de Montreal i també va ser rebuda amb



molt d'entusiasme a San Sebastià, on fou projectada, fora de concurs, a la secció Zabaltegui.

Le goût des autres adopta l'esquema de la comèdia coral i dibuixa tot un entramat habitat per personatges que es troben i relacionen amb gran habilitat i fluïdesa. L'eix central de la pel·lícula sobre el qual gira la narració i el discurs és l'encontre que es produeix entre Castella (interpretat pel propi Bacri), un ric de províncies, vulgar i mancat de cultura i Clara, actriu immersa en l'amargor i el paper de víctima, i que ocasionalment és professora d'anglès de Castella, que s'ha enamorat d'ella, però al qual rebutja. Juntament a ells, se'ns presenta Deschamps, xofer melòman i solitari de Castella, Moreno, el guardaespalles de Castella i que comparteix confessions sentimentals amb el xofer i Manie (interpretada per Agnès Jaoui), amiga i camell particular de Clara i que acabarà decidint-se per l'experiència amorosa de Moreno en lloc de l'entranyable tristesa de Deschamps. Entre tots ells s'aniran establint relacions d'una manera natural i espontània, més pròxima a la desimboltura i la soltesa d'*On connaît la chanson*, que no pas al premeditat i manipulador engranatge de *Pulp Fiction*.

Jaoui i Bacri han escrit una comèdia lleugera i que manifesta a la perfecció les diferents tonalitats que la mirada dels autors desplega sobre els seus personatges. De manera que juntament la ironia més subtil i amable podem trobar una mordaç crueltat que denuncia alguns comportaments. La pel·lícula fonamenta el seu intel·ligent sentit de l'humor en la topada que pateixen els protagonistes entre ells al pertànyer a mons diferents, gairebé oposats, i que provocarà situacions en les quals no es tracta d'aprofitar la rialla fàcil i grotesca sinó una ridícula comprensible i que posa afectuosament en evidència els personatges, pròxims, aquests, a l'espectador gràcies al fet que són éssers quotidians i comuns, que l'atzar de les circumstàncies unirà.

Així doncs, *Le goût des autres* ens presenta una heterogeneïtat de personatges, alguns antagonics com la

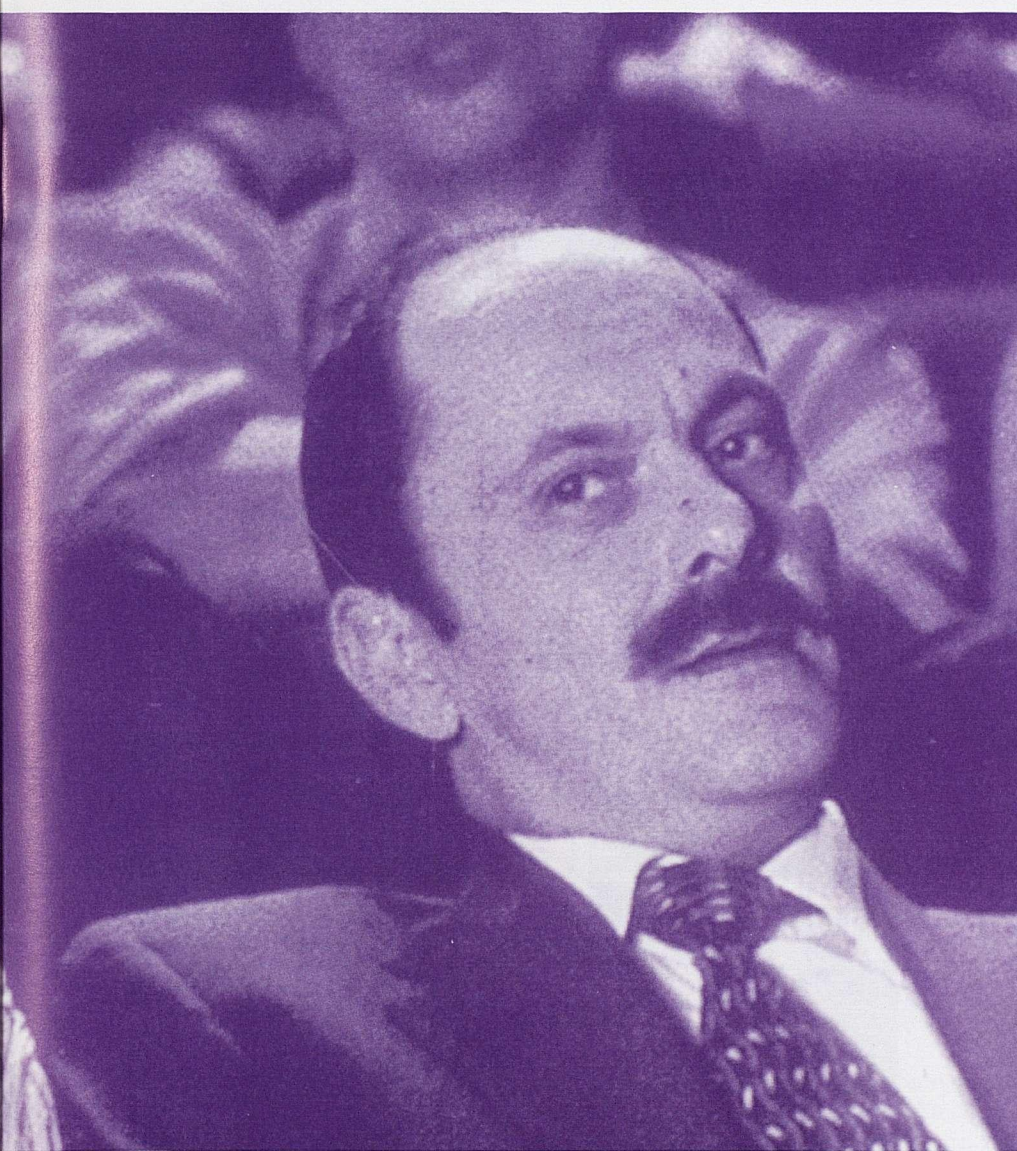


discreta i reservada Clara i la irritable i grotesca Béatrice, esposa de Castella, un ventall de comportaments i actituds que, i aquí resideix un dels gran valors de la pel·lícula, es fan comprensibles i justificables. S'ha d'aplaudir la coherència i el rigor de Jaoui qui predica amb l'exemple i és la primera que no priva als seus personatges de tenir un motiu o una raó en la seva forma d'actuar, mostrant-se, per tant, tolerant i actuant conseqüentment amb el seu discurs, que esdevé, finalment en una apologia de la transigència, denuncia la inutilitat d'aixecar prejudicis socials o de qualsevol tipus, i que proposa la imperiosa necessitat de lle-

var-nos les múltiples màscares, d'aquí l'ús simbòlic que adquireix el teatre en el discurs i en l'evolució dels personatges.

LES CONTRADICCIONS DE PATRICE LECONTE

Patrice Leconte és un director que, després d'una sèrie de comèdies populars, de fàcil consum i avui dia oblidades, durant els inicis del noranta va aconseguir cert prestigi internacional amb *Monsieur Hire* i *El marido de la*



peluquera, en les quals presentava uns protagonistes superats per unes passions obsessives. Leconte, llavors, elaborava un ambient adient a les exigències de la història. Però aquesta etapa ha quedat en un moment puntual, un breu apunt en la seva trajectòria cinematogràfica, irregular i poc interessant al manco per a qui això escriu.

La filmografia del director francès està marcada per una actitud dubitativa, que es trasllada a cada una de les seves pel·lícules, en quant als seus plantejaments cinematogràfics. Leconte sembla aspirar a convertir-se en una figura tot terreny, en la reconeguda figura del director que posa en pràctica la neutralització del estil, a la ma-

nera de Soderbergh, per exemple, i que tan pot fer una pel·lícula d'època com una pel·lícula de misteri. Així doncs, podem inscriure el director en el grup d'aquells que segueixen els dictats de la indústria, que no participa de la política dels autors, escola tan assentada en el seu país i que té tant de pes entre la crítica especialitzada francesa. Recordar que ell mateix ha encapçalat, recentment, un enfrontament juntament amb altres directors, contra la crítica cinematogràfica del seu país.

A *La viuda de Saint-Pierre* es posa de manifest, de nou, una dubitativa i contradictòria actitud de Leconte, qui no sap sotmetre la seva tasca a un guió

interessant i mantenir el seu estil (?) en l'anonimat. Sobretot a l'inici de la pel·lícula, veiem que la història arranca ranquejant i és conduïda amb poca manya, en gran part perquè la posada en escena del director francès barreja una planificació barroca (recercades angulacions de càmera, excessius i prescindibles moviments de grua) i una tonalitat romàntica que forçosament pretén emfasitzar. La mescla resulta indigesta. Un exemple el tenim en l'escena del judici en què hi ha una combinació de moviments de càmera, de plànols picats i una inserció de muntatge que ens mostra el personatge del Capità muntant a cavall, que, a part de distreure, no sé quina altra funció pot tenir. Tan sols a partir de la primera hora de metratge hi trobem certa sobrietat i coherència en la visualització d'aquesta intel·ligent història que adquireix entitat amb un rerefons polític i amb el sempre benintencionat discurs contra la pena de mort. Però de nou, al desenllaç Leconte demostra que desconfia de la capacitat comunicativa de la seva posada en escena i que necessita recursos literaris per fer-se més explicativa. La conclusió hagués estat molt més intensa estalviant la *veu en off* de Juliette Binoche i tancar la història amb unes imatges que en aquest cas no són gens penetrants.

¿Què en podem treure de positiu? L'excel·lent interpretació dels seus actors principals: Juliette Binoche i la seva elegant i poderosa presència, Daniel Auteuil, qui fa un magnífic exercici de contenció amb un personatge que se sotmet per amor a la seva dona i Emir Kusturica, el debutant director que s'ajuda molt bé del seu físic per compondre un assassí pèndit. Tots tres configuren un triangle que posa de manifest conflictes interns, passions sublimades i un altruisme eximidor (tal vegada una mica llefiscós). En definitiva, aquesta és una pel·lícula que sobre el paper promet i genera unes expectatives que no es veuen assolides en la pantalla per culpa del seu director, qui es contradiu quan predica una cosa (l'anomenat *no-estil*) però posa en pràctica una altra (unes inadequades petjades estilístiques). ■